

音乐史论问题研究

续

编

于润洋 著

Yinyue Shilun
Wenti Yanjiu Xubian



中央音乐学院出版社

音乐史论问题研究

续

编

Yinyue Shilun
Wenti Yanjiu Xubian

于润洋 著



中央音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

音乐史论问题研究续编/于润洋著. —北京:中央音乐学院出版社, 2015.10

ISBN 978-7-81096-713-6

I. ①音… II. ①于… III. ①音乐史—文集 IV. ①J609-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第163451号

音乐史论问题研究续编

于润洋著

出版发行:中央音乐学院出版社

经 销:新华书店

开 本:A5 印张:8.5

印 刷:中煤涿州制图印刷厂北京分厂

版 次:2015年10月第1版 2015年10月第1次印刷

印 数:1—1,500册

书 号:ISBN 978-7-81096-713-6

定 价:32.00元

中央音乐学院出版社 北京市西城区鲍家街43号 邮编:100031

发行部:(010) 66418248 66415711(传真)

目 录

音乐创造和鉴赏中的主客体关系问题探讨	(1)
对音乐作品的体验和理解问题纲要	(58)
关于音乐学研究的若干问题思考	(66)
《悲情肖邦》学术研讨会上的终结发言稿	(84)
谈音乐分析学的多元化建构	(93)
谈音乐学视域下的和声、对位教学问题	(99)
对音乐学研究中“跨学科”问题的认识	(105)
试从中国的“意境”理论看西方音乐	(111)
不朽的音乐 伟大的悲情	
——纪念肖邦诞辰 200 周年访谈	(128)
音乐学的领军人物——于润洋	(147)
八十述怀	(227)
在艰辛的探索中走自己的路	
——写于徐振民五部管弦乐作品付梓之际	(235)
戴定澄《欧洲文艺复兴时期合唱曲选》序言	(239)
黄海澄《艺术美学》序言	(242)
郑中《梅西安钢琴独奏作品研究》序言	(246)
《毛宇宽音乐文集》序言	(248)
《20 世纪西方音乐学名著译丛》序言	(252)
姜永兴《中国音乐图像》序言	(254)
列维斯·洛克伍德《贝多芬：音乐与人生》中译本序言	(258)
《新格罗夫音乐与音乐家辞典》第二版中国版序言	(263)
后 记	(265)

音乐创造和鉴赏中的主客体 关系问题探讨

音乐创造和鉴赏中的主客体关系问题，是音乐美学中的一个带有核心性的问题。它既涉及人们长期以来从未间断过探索的什么是音乐的本质这个问题，同时又涉及当代音乐哲学中关注的音乐作品的存在方式问题；而对这些问题的认识的逐渐深入，对当前的音乐美学研究、音乐历史研究，乃至音乐评论实践等领域都具有不可忽视的、重要的理论意义。

一、音乐创造中的主客体关系问题

音乐创造中的主客体关系问题，也就是作曲家与其作品之间的关系问题。思想家们长期以来就一直没有停止对这个问题的思索，并为我们探索这个问题提供了异常丰富的思想资料。我们无疑应该在前人已经获得的认识成果的基础上，将其中的合理的和不尽合理的因素，做一番“扬弃”的工作，使我们的认识向更深的层次继续深化。

我们这里将侧重谈谈西方的情况。

让我们顺着历史的发展，对人们在这个问题上所做过的某些有价值的探索做一番扼要的审视，以此作为讨论这个问题的逻辑起点，看看我们从前人那里能批判性地吸收些什么，在对这个问题的认识上我们能向前走多远。以下分四个方面来谈。

(一) 强调在艺术创造过程中主客体关系体现为: 主体通过客体来模仿、再现, 直到反映客观实在。

这种看法在西方渊源很深。古希腊时期, 人们普遍把艺术看作是对“自然”的一种模仿。亚里斯多德称包括音乐在内的艺术为“模仿的艺术”, 把艺术的本质理解作为一种“模仿”。在他看来, 音乐正是一种“最富于模仿性的艺术”。他说:

“节奏与乐调不过是些声音, 为什么它们能表现道德品质而色香味却不能呢? 因为节奏与乐调是些运动, 而人的动作也是运动。”^①

这就是说, 音乐是以其运动的形式来模仿人的种种活动, 其中也包括情感在内的内心活动。

文艺复兴以后, 在一个相当长的时期里, 艺术模仿的理论一直占据重要地位。伽里略(V. Galilei, ? —1591) 说:

“当为了消遣去看市场演员演的悲剧和喜剧时, 请抑制一下漫无节制的笑声吧!

请你们也观察一下, 如果是一个贵族和另一个安静的贵族谈话时, 演员是用什么方法说话, 看他们说话是用什么声音, 用多少长短音、重音, 姿势的力量是怎样的, 如何表达运动的快慢程度。如果其中一个人和仆人谈话, 或他们彼此谈话时, 请稍微注意一下, 在这些方面有什么区别。……如果你们仔细地观察, 周到地研究

^① 亚里斯多德:《政治学》问题篇, 第19章, 转引自朱光潜《西方美学史》上卷, 人民文学出版社1964年版, 第63页。

这些不同的情况，你们就可能做出表现任何别的情况时应该怎样做的规律。”^①

直到18世纪启蒙运动时期，我们在卢梭、格鲁克等人的言论中仍然可以看到艺术模仿的理论对他们的音乐思想的深刻影响。

19世纪浪漫主义艺术兴起后，艺术模仿论受到表现论的冲击，基本上退出了艺术理论的舞台。

20世纪上半叶，在前苏联由于哲学认识论中唯物主义反映论所占的优势，在艺术理论领域中的反映论成为主流，音乐作为艺术的一个类型，其本质被规定为“现实的反映”。艺术反映论成为考察音乐创造中主客体关系问题的出发点。它对我国音乐理论领域的影响是异常深远的。

（二）强调艺术创造过程中的主体性，主体的本质在艺术作品中的体现成为思考主客体关系问题的出发点。

在西方，从这个出发点对包括音乐艺术在内的整个艺术创造的本质进行阐述的过程中，真正达到深刻的哲学高度的，始于黑格尔。笔者下面引述的他在《美学》中讲过的几段意味深长的、蕴涵着深刻哲理的话，触及了艺术创造中主客体关系问题的本质：

“人还通过实践的活动来达到为自己（认识自己），因为人有一种冲动，要在直接呈现于他面前的外在事物之中实现他自己，而就在这实践过程中认识他自己。人通过改变外在事物来达到这个目的，在这些外在事物上

^① 伽里略：《关于古代和新音乐的对话录》，转引自《西方哲学家文学家音乐家论乐》，人民音乐出版社1983年版，第36页。

面刻下他自己内心生活的烙印，而且发现他自己的性格在这些外在事物中复现了。人这样做，目的在于要以自由人的身份，去消除外在世界的那种顽强的疏远性，在事物的形状中他欣赏的只是他自己的外在现实。儿童的最早的冲动就是有要以这种实践活动去改变外在事物的意味。例如一个小男孩把石头抛在河水里，以惊奇的神色去看水中所现的圆圈，觉得这是一个作品，在这作品中他看出他自己活动的结果。这种需要贯穿在各种各样的现象里，一直到艺术作品里的那种样式的外在事物中进行自我创造（或创造自己）。”

.....

“艺术表现的普遍需要所以也是理性的需要，人要把内心世界和外在世界作为对象，提升到心灵的意识面前，以便从这些对象中认识他自己。当他一方面把凡是存在的东西在内心里化成‘为他自己的’（自己可以认识的），另一方面也把这‘自为的东西’实现于外在世界，因而就在这种自我复现中，把存在于自己内心世界里的东西，为自己也为旁人，化为观照和认识的对象时，他就满足了上述那种心灵自由的需要。这就是人的自由理性，它就是艺术以及一切行为和知识的根本和必然的起源。”^①

诚然，黑格尔这里谈论的人在他自己所创造的外在事物中刻下自己内心生活的烙印，并在这个对象中复现自身、观照自身、认识自身这一原理，它所涵盖的范围很宽，涉及人类在实践活动中所实现的一切创造。但这一原理对于人类的精神创造，尤其是

^① 黑格尔：《美学》第一卷，人民文学出版社1962年版，第36—38页。

艺术创造所具有的特别深刻的意义是显而易见的，这也正是为什么这一所谓“人化自然”的学说是在他以艺术为研究对象的《美学》中着重提出来的重要原因。而艺术创造同其他精神的，或物质的创造不同之处在于，它是“感性”的。在艺术中，“感性的东西是经过心灵化了，而心灵的东西也借感性化而显现出来了”，美正是所谓“理念的感性显现”，这正是黑格尔美学思想的最核心的内容。他的“理念”“绝对精神”等哲学命题表明了他是一位彻底的客观唯心主义者，他建构的整个客观唯心主义大厦正是建立在“理念”“绝对精神”这块基石之上的。然而作为其整个哲学思想的有机组成部分的“人化自然”学说，却是深刻地触及到艺术现象本质的极有见地的见解，闪耀着充满辩证意味的思想光辉，它对19世纪以后西方艺术哲学的发展产生过相当深远的影响。

这种影响，我们甚至也能在对黑格尔进行过严厉批判的人身上看到，这个人就是费尔巴哈。这位德国哲学家站在唯物主义的立场，指出黑格尔从“绝对精神”这种抽象的存在出发，将思维与存在的关系本末倒置；而黑格尔所谓的“绝对精神”外化为自然界的客观唯心主义哲学，实际上不过是改头换面的上帝创世的“思辨神学”。哲学世观上的尖锐对立，却并没有妨碍费尔巴哈从黑格尔的“人化自然”学说中吸取理论营养。我们从费尔巴哈论人的本质同人的对象的关系中，见出他在这个问题上的见解同黑格尔的渊源关系，以及他如何发展了黑格尔“人化自然”的思想。费尔巴哈指出：

“主体必然与其发生本质关系的那个对象，不外是这个主体固有而又客观的本质。……人由对象而意识到自己；对于对象的认识，就是人的自我意识。你由对象而认识人；人的本质在对象中显示出来：对象是他的公

开的本质，是他的真正的、客观的‘我’。不仅精神上的对象是这样，而且对于感性的对象，情形也是如此。”

.....

“不管你意识到什么样的对象，我们总是同时意识到我们自己的本质；我们不能确证任何别的事情而不确证我们自己。……他给予另一个个体的本质规定，总是从他自己的本质中吸取出来的规定；就是说，他只是在这种规定中描绘出自己，使自己对象化而已。”

在黑格尔“人化自然”学说的基础上，费尔巴哈在这里提出了人将自己的本质“对象化”的这个概念，而人正是在将自己的本质对象化之后，又在这个“对象”身上认识和确证自己的本质的。费尔巴哈正是以“人的本质的对象化”这一认识为基点，对基督教产生的根源和本质展开批判性的论证的。

在费尔巴哈看来，音乐，也正是人在其中认识并确证自身本质的一种“对象”。他的下面这段话生动地揭示了音乐创造中主客体之间的关系：

“当音调吸引住你的时候，其实究竟是什么东西吸引住你呢？你在音调中究竟听到些什么呢？除了你自己的心的声音之外，还会是什么呢？……音乐是感情的独白。”^①

我们应该看到的是，费尔巴哈的上述哲学论证是建立在人本主义基础之上的。也就是说，他始终是将人作为一个“类”，在

^① 费尔巴哈：《论基督教的本质》，载《费尔巴哈哲学著作选集》，人民出版社第26—37页。

同动物的区分和对比中来阐述他的思想的。他把只有人才具有的理性、意志、心三者视为人的“绝对本质”，而忽视了人的社会性，这是费尔巴哈的唯物论学说最大的缺陷。

（三）批判地继承和改造了黑格尔的“人化自然”学说和费尔巴哈的“人的本质的对象化”理论，将它们放在一个全新的哲学前提上来发挥和论证的是马克思。他于1844年在巴黎撰写的《经济学—哲学手稿》中从客体（即对象）和主体（即人）两个方面就这个问题阐述了他的思想：

“从一方面看，在对象的现实界，对于社会中的人到处都已成为人的本质力量的现实界——即人的现实界，因而成为他自己的本质力量的现实界时，一切对象对于人就变成了自己的对象化，变成肯定（确证）和实现他的个性的对象，变成了他的对象，也就是说，人自己变成了对象。对象怎样变成人的对象就要取决于对象的性质和与对象的性质相适应的（人的）本质力量的性质；因为正是根据这二者之间的关系的具体的（特定）性质才可以作出特殊的具体的肯定方式。一个对象对于眼睛不同于耳朵，眼睛的对象不同于耳朵的对象。每种本质力量的特殊性正是它的特殊的本质，所以也就是它的特殊方式的对象化、特殊方式的对象性的实在和有生命的存在。因此，人在对象世界中得到肯定，不仅凭思维，而且要凭一切感觉。另一方面从主体来看，正如只有音乐才唤醒人的音乐感觉，对于不懂音乐的耳朵最美的音乐也没有意义（感觉），就不是它的对象，因为我的对象只能是我的某一种本质力量的证实（肯定），所以它对于我是怎样也正如我的本质力量作为主体的能力对它自己是怎样，因为一个对象的意义对于我（只有在

具有和它相适应的感官的情况下才有感觉，即意义）必正和我的感官走得一样远。因此社会人的各种感觉不同于非社会人的各种感觉，只有通过人的本质力量在对象界所展开的丰富性才能培养出或引导出主体的即人的敏感丰富性，例如一种懂音乐的耳朵，一种能感受形式美的眼睛，总之，能以人的方式感到满足的各种感官，证实自己为人的本质力量的各种感官，而且还有所谓精神的感官，即实践性的感官，例如意志和爱情之类都是如此。

总之，人性的感官，各种感官的人性，都凭相应的对象，凭人化的自然，才能形成。五种感官的形式是从古到今的全部世界史的工作成果。”

.....

“劳动的对象就是人的物种生活的对象化：因为人不仅是在意识中以理智的方式，而且也以实际工作活动的方式，复现了自己，从而在自己所创造的那个世界中观照他自己。”^①

从表面看来，马克思的所谓“人的本质力量的对象化”似乎同费尔巴哈所论述的人的本质与对象的关系问题并没有什么本质的不同，但联系这部《手稿》的全文来看，我们不难发现这二者之间的重大差异。马克思在论述这个问题时，始终是将问题放在克服资本主义社会中的异化劳动和消除私有制这样一个总的范围和背景中进行审视的。这样，问题的基点便从费尔巴哈的人本主义立场转移到马克思的历史唯物主义上来。“人”已经不是自然

^① 朱光潜根据1956年柏林出版的马克思、恩格斯：《经济短著》（*Kleine Oekonomisch Schriften*）节译。

的抽象的人，而是社会的、历史的人，是处在特定社会历史进程中具体的人。这样，人的本质力量的对象化这个命题在马克思这里就具有了在黑格尔和费尔巴哈那里所没有过的、新的丰富的社会历史内涵。当然，马克思的这个命题涵盖着人类物质产生和精神生产的广阔领域，并不是专指艺术而言，也不能以此来代替对艺术这个独特的精神生产领域的“对象”的进一步探究。但是，我们应该看到马克思在阐述这个问题时，对作为精神生产的艺术给予特别的关注。这体现在他在论述人在实践活动中将自身的本质力量转化为对象时，特别强调了所谓“美的规律”问题：“（主体，即人）知道怎样把自身固有的（内在的）标准运用到对象上来制造，因此，人还按美的规律来制造。”马克思在将“人化自然”和人的本质同对象的关系问题牢牢地转移到历史唯物主义的哲学基础上来，从社会历史的层面重新加以审视，这是马克思的独特贡献，它对我们探讨艺术实践中的主客体关系问题的意义是极为深远的。

（四）通过对上述一系列看法的审视，笔者倾向于将两个似乎对立的看法辩证地统一起来的理论立场：客体（音乐作品）既是主体（作曲家）自身本质力量的对象化，是一种自我确证，自我观照，但由于主体只能是一个社会的产物，“社会的人”，因此这客体同时又不能不是客观现实的某种曲折的反映。这二者是辩证地统一在一起的，是相互依存，相互深化的。一个游离于社会之外的“自然人”，难于成为有意识地将自身对象化的艺术创造者，而一个不能真正显示其自身本质的“人”，则很难是一个真正的“社会的人”。

在前人对艺术创造中主客体关系问题的认识的基础上，让我们就音乐这个特殊门类的艺术，做如下的理论概括：

音乐，作为人类在精神领域中一种独特创造过程中所生产的对象，它是创造者自身本质在这个对象身上以一种独特方式的复

现。这种复现既为自己，也为旁人，也就是说，一方面，创造者在这个对象中观照着、确证着自身的本质；而另一方面，这对象同时又是创造者同社会中另一些人们进行精神交往的一种独特手段。这对象，作为一种音乐审美对象，不同于以理性逻辑思维的方式展现的那种对象，它本质上是“感性的”，主要是一种心理体验、特别是一种情绪-情感体验的独特复现。作为非自然状态的、社会人的情绪-情感体验的复现，它具有强烈的社会性，是特定社会-历史的产物，因此它又不能不同时是某种特定社会情境通过创造者自身的心理感受和情感体验所作出的某种精神折射和曲折反映。主体（人，也即创造者）的情绪-情感体验是一种无形的心理性的东西，客体（即对象，也即音乐），从作为在空气中振动的声波实体的角度看，是某种物理性的现象。人的心理性的情感体验向一个音乐作品实体转化的过程，也即人的本质向他所创造的对象转化（即所谓人的本质的对象化）过程，则是通过“按照美的规律”创造的“声音结构”这个中介来实现的。在我看来，这或许就是回答有关音乐创造中主客体关系以及“对象化”的特殊过程这个问题时所应把握的一些基本观念。

为了使我们的论述更深入一步，笔者在下面将就这个问题作进一步的阐述：

1. 人的本质力量可以有多方面的体现。马克思在谈到人的本质力量时，特别强调了它的感性的、感官的方面，并指出“人在对象世界中得到肯定，不仅凭思维，而且要凭一切感觉”，而在谈到感官时则指出“证实自己为人的本质力量的各种感官，不仅五种感官，而且还有所谓精神的感官，即实践性的感官，例如意志和爱情之类都是如此”，显然，“情感”正是属于这个范畴。

我认为，对于转化（对象化）为人的听觉（耳）对象的音乐来说，其中所显现和确证的人的本质力量，正是这种“情感”。

情感作为人的本质力量的一种重要体现，是一种感性的东西；而纯音乐作为一种“对象”，同文学、诗歌相比则是一种同概念、理性相距较远的感性形式。正是这二者之间的这种近似，提供了发生转化的充分条件，实现了主体的“对象化”，产生了音乐作品，人的本质力量便以这种独特的方式被肯定和确证。

人们常常通过对音乐的直观感受和稍做思索和推断，便不难将音乐创造与创造者的情感体验联系起来，这似乎是一个无需论证的、自明的道理。然而这毕竟是不够的，它还需要从理论的，乃至哲学的层次进行思考和阐释，笔者在上面所做的，正是这种尝试。自汉斯利克以来，形式论音乐美学在这个问题上一直强烈地提出责难，反对这二者之间存在内在联系，甚至因果关系看法。虽然他们在对这二者关系的简单化，甚至庸俗化理解的批评以及对音乐形式的独立品格的强调上有自己的道理，并作出过贡献。但是，从根本上讲，他们的论断在很大程度上受到实证论潮流的影响，缺乏更高的哲学层次作为基础，理论深度显得匮乏，具有明显的偏激性和片面性。

2. 人与较高级的动物都有情感，但是，作为人的一种本质力量，在音乐这个对象中见出的“情感”，是一种社会性的情感。这是因为虽然人的情感具有一般的生物学特征，有其自身的生理基础，但人始终是社会的人，“人的本质并不是单个人所固有的抽象物，实际上，它是一切社会关系的总和”；人的情感是在具体的社会生活、社会环境中历史地形成和发展起来的，因而不能不具有社会性。它既是人的一种本能，更是社会历史的产物。人的情感既然是人对客观事物的某种态度的主观体验，那么，作为社会的人，他的情感就不能不具有某种社会倾向性，也就是说，无论是哪一种情感，它的形成和发展，在主体方面总有其特定的原因。对一种事物的爱也好、恨也好，自身感的悲伤也好、欢乐也好，总不会是无缘无故的，而当这些情感在音乐中得到表现的

时候,其缘由则往往是社会性的,其深度和强度则常常决定着作品的艺术水准和价值。20世纪60—70年代,在情绪心理学领域出现了以阿诺德和拉扎勒斯为代表的所谓“情绪的评价学说”,它强调人的评价活动对情绪的产生和发展所具有的重要作用。对事物的评价无疑是更具社会倾向性的一种精神活动。这种情绪的评价学说,显然为情感的社会品格从心理学理论上提供了比较有说服力的论证。^①

也正是在这个意义上,我们说一部优秀的音乐作品常常是特定社会情境的曲折反映,它是通过生活在这个社会中的创造主体自身的心理感受和情感体验折射出来的。我们常常在一些文艺评论中看到对艺术创造中的所谓“自我表现”的批评。从要求我们的艺术家、音乐家在自己的艺术中反映我们的伟大时代和人民而不要只满足于沉溺在个人情感生活的小天地这个意义上说,这样的批评当然是无可厚非的,但也只能“在这个意义上”。因为在艺术创造中,特别是在纯音乐的创造中,自我表现就其更深刻的含义上讲,它又是无可非议的,问题只在于这种表现中是否充溢着时代的、社会的内涵。难道《二泉映月》中的孤寂和悲凉不是阿炳的某种“自我表现”吗?又有谁会认为这不是一部充满着丰富、深刻的社会内涵的杰作呢?音乐创造的历史告诉我们:凡是缺乏真实、丰富、深刻的内心情感体验的音乐作品,即使它有怎样良好的社会意图,也是很难成为一部真正的传世杰作的。

在讨论音乐艺术中情感内涵的社会品格问题时,笔者认为有必要对马克思主义在这个问题上的观念再做一些说明。

早在上面提到的马克思1844年的那部《经济学—哲学手稿》中,作者就将人的本质——其中包括“人的全部感觉和特性”

^① 斯托曼:《情绪心理学》第四章第二节,辽宁人民出版社1987年版,第157—165页。

(人的情感是其中的一个重要部分)放在建立在私有制基础上的阶级社会的条件下来讨论的。在马克思看来,在这样的社会中,由于劳动异化现象的普遍存在,人的本质无法得到真正完满的实现。在人与人之间,在对象化与自我肯定之间,存在着矛盾和冲突。只有当造成人的自我异化的私有制真正被废除之后,也就是只有在未来的共产主义社会中,人的本质才能真正得到实现,包括情感在内的人的全部感觉和特性才能彻底得到解放,人的本质、人性,才能得到最终的复归。

关于情感(与其他意识形式一起)同社会及其整个上层建筑之间是处在怎样一种关系中,这个问题马克思后来于1851年撰写的《路易·波拿巴的雾月十八日》中间接地有所涉及:

“在不同的所有制形式上,在生存的社会条件上,耸立着由各种不同感、幻想、思想方式和世界观构成的整个上层建筑。整个阶级在它的物质条件和相应的社会关系的基础上创造和构成出这一切。”^①

将情感提高到“社会心理”的高度上来阐述它在社会意识和艺术中的重要意义和地位,这是对马克思的历史唯物主义的一个贡献,做出这个贡献的是俄国最杰出的马克思主义者格·瓦·普列哈诺夫(G. V. Plehanov, 1856—1918)。

普列哈诺夫于1895年在《论一元论历史观的发展》一书中第一次提出了关于“社会意识的两种形式”的学说。这个学说明确地将社会意识区分为社会心理和思想体系(即意识形态)两种形式;而社会心理,作为一个特定时代、国家、民族的普遍存在

^① 马克思:《路易·波拿巴的雾月十八日》,载《马克思恩格斯选集》第一卷,人民出版社1972年版,第629页。